FLORES EN LA SOMBRA

BARAJAS

JUAN ANTONIO BARDEM, 1950

DEL **1** DE **FEBRERO** AL **1** DE **MARZO** 2023 A LAS **12:00 H**

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS

VERSIÓN ORIGINAL

FILMOTECA
ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | icaa

BARAJAS
(JUAN ANTONIO BARDEM, 1950)

DISPONIBLE ONLINE
DEL **1** DE **FEBRERO** AL **1** DE **MARZO** 2023 A LAS **12:00 H**

VER AHORA

El curso 1949-50 fue el final para la primera promoción de estudiantes del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Debido a las difíciles condiciones económicas que atravesaba el país (y el centro), el material que se entregó a los estudiantes de la especialidad de Dirección para realizar su práctica final fue mucho menos que el prometido en un primer momento. Juan Antonio Bardem, que había decidido rodar una práctica que retratase la actividad diaria del aeropuerto de Madrid-Barajas, acabó abandonando el copión antes de terminar el montaje del material rodado a modo de protesta. Con motivo del centenario del nacimiento de Juan Antonio Bardem en 2022, Filmoteca Española digitalizó los 20 minutos del copión original a 4K y solicitó a su hijo, el músico Juan Bardem Aguado, que les pusiera música. Ahora, tras su paso por el Doré en enero, nuestro canal online de "Flores en la sombra" recibe esta pieza documental inconclusa que sirve de crónica de la España de los años 50, de las dificultades de un recién creado IIEC y de los primeros pasos del director de *Muerte de un ciclista*.

FICHA TÉCNICA

BARAJAS

AÑO: **1950**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **JUAN ANTONIO BARDEM**

PRODUCCIÓN: **INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATOGRÁFICAS**
DURACIÓN: **21 MINUTOS**

Barajas

AVIONES RIGUROSAMENTE VIGILADOS

BERNARDO SÁNCHEZ
PROFESOR Y ESCRITOR[1]

Barajas, también referido en algunas ocasiones como *Barajas, aeropuerto internacional* o *Barajas, aeropuerto transoceánico*, es el título del documental que rodó Juan Antonio Bardem, con veintisiete años, como práctica final del tercer Curso de Dirección (1949-1950) en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Trabajo final de carrera a cuya realización –reconocería él más tarde– se lanzó sin la suficiente preparación y que, para mayor fatalidad, resultó inconcluso al verse alcanzado por la penuria estructural de medios del Instituto, quedando un bruto filmado de veintiún minutos de duración, en blanco y negro y 16 mm que nunca llegaría a ser ni editado ni sonorizado. Inconcluso materialmente pero también frustrante en lo personal, pues le costó al joven Bardem un suspenso y el título. Resulta, por tanto, *Barajas*, vista hoy, no solo una recuperación sino un descubrimiento, una reconstrucción y una reinterpretación, en la que es tentador vislumbrar, en estado efectivamente bruto, algunos elementos estéticos e ideológicos de la obra futura del realizador. Y así:

Este Barajas, este aeropuerto, es una terminal, un punto de presunta salida. La (im)posibilidad de la salida, de la huida, de la escapatoria y el viaje accidentado, incluso trágico, será un tema mayor en sus películas. Piénsese en la triste, heladora, intestina y nocturna gira ferroviaria de *Cómicos* (1954) –un viaje en tantos sentidos "a ninguna parte"–, el punto de (no) fuga de *Muerte de un ciclista* (1955), en la escala fatal que hace el autobús en el pueblo-trampa de *Nunca pasa nada* (1963) o en el circuito político de la moto de *El puente* (1977). Pero sobre

[1] Autor del estudio introductorio al libro *Regreso a la Calle Mayor*, de Juan Antonio Bardem (Pepitas ed./ Filmoteca Española, 2022).

Barajas

AVIONES RIGUROSAMENTE VIGILADOS

BERNARDO SÁNCHEZ

todo, me viene a la cabeza, en el final de *Calle Mayor* (1956), en la secuencia de la Estación de ningún sitio –así lo exigió, como es sabido, la censura–: un (no) lugar. Inevitablemente, la agitación del Barajas de 1949-50, visto por Bardem, recuerda en su fragmentación, grises, desorden y oclusión a la Estación de trenes de la que Isabel no logrará nunca salir, "volar", mientras que el taquillero, con el dedo en el taco de billetes, le inquiere insistentemente, a través del óculo angustioso de la ventanilla: "¡¿Dónde?! ¡A dónde!". Y mientras que la máquina pesada del tren –como los aviones– ruge y humea aguardando su salida inminente. Aunque Isabel y el espectador no traspasarán la frontera del andén, viendo como mucho el horizonte de las vías. Nunca más allá.

Palpita en los planos de *Barajas* un movimiento improductivo, repetitivo, un punto absurdo, que recuerda también, por cierto, a cómo en *Calle Mayor*, su calle principal, la de los soportales, el espinazo de la ciudad, es una cinta mecánica en la que no existen las relaciones verdaderas, en las que no hay conexiones sinceras; en la que solo hay encuentros, cruces, miradas indirectas e "inspecciones" casuales (la cuadrilla de Juan, a todo esto, se suele asomar a la cristalera del Bar Miami a contemplar "el vuelo de la paloma"; es decir, a ver pasear por delante a las mujeres de la ciudad y clasificarlas). Un absoluto enajenamiento e indiferencia e impersonalidad: una sociedad aeroportuaria. La forma en que Bardem rueda las diferentes zonas de Barajas no permite hacerse una idea, componer un plano, de la organización real del espacio aeroportuario. Sobre todo, de los interiores. Está ensayando, claro está, su "Pudovkin". Sigue en pos de su *Potemkin*. Está atomizando. Y para mayor abstracción, para mayor ideal (irónico) de externalización –a estas alturas no importa que, lo más probable, es que fuera una casualidad– el vuelo en que acaba todo este trajín pertenece a las Scandinavian Airlines. *Barajas* supone la ilusión del Mundo, de volar al Mundo: "el Mundo al alcance de todos los españoles". Y el emblema del despegue imposible. De la España de 1949-1950.

Contribuye, sin duda, a esta sensación de "no lugar", por añadidura a la propia naturaleza de tránsito de un aeropuerto, el silencio en que se conservan encriptados los brutos de la película. Se trata de un accidente sobrevenido, de una falta, es sabido, pero la sordera casi onírica que produce el contraste entre el sonido imaginado y su ausencia física conduce a una oquedad temporal y espacial que recuerda –salvando las distancias– al Orly fotográfico de *La Jetée* (Chris Marker, 1962). El *Barajas* en bruto, silenciado, parece producirse en una soledad neurológica, en un silencio primitivo. O, si se prefiere: es un Lumière. Todo se mueve y nada se escucha. Tampoco las voces de las personas que se acercan a los mostradores. Con la ilusión del pasajero. Es un área fantasmagórica, transitada por viajeros fantasmas que presuntamente se trasladan, "vuelan" a diversos destinos. Pero al final, lo que impera es la rutina. Y el laberinto. Y el control.

" PERO AL FINAL, LO QUE IMPERA ES LA RUTINA"

Porque, además, el espacio de este *Barajas* es un espacio de control social (no es muy diferente ahora, hay que reconocer). Bardem muestra un espacio político, de aviones, digamos, "rigurosamente vigilados". Un buen número de planos están destinados a mostrar los controles de equipajes (¡el escrito a tiza con que se marcan las maletas!) y de pasajeros. Hay planos de guardias, de policía. Es un espacio de policía. De oficinas, de mapas, de altavoces en pista, de llamadas, de gafas negras: de "control aéreo" en todos los sentidos, material y metafórico. Eso que se llamaría "mantenimiento" de la pista y de las instalaciones, sí, pero tras lo que late un estado de vigilancia continua. Por momentos presenta este Barajas, según Bardem, un aspecto un tanto "carcelario". Inevitablemente, me traslada el paisaje y el paisanaje de *Barajas* a otro Barajas unos años posterior, situado en el embarque aéreo de una España no suficientemente distinta, el Barajas de *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963): un aeropuerto en blanco y negro también, embrollado y ensordecedor en el que hay burocracias, aduanas, extranjeros y hasta un féretro con un muerto que no es el muerto que se esperaba.

En Juan Antonio Bardem habita un ingeniero. Agrónomo, de formación, pero con una extensión evidente al espacio físico, social y político. Tres campos y tres pistas. La planificación, unida al valor escenográfico-simbólico de los espacios exteriores e interiores y de los objetos son estilemas de su ingeniería visual e ideológica. *Barajas* desemboca, como otras carreteras, horizontes y caminos de sus películas posteriores en un punto lejano, entre el páramo y la carretera perdida o sin retorno (desde la calle final de *Calle Mayor* a la ruta de *El puente* pasando por la carretera letal de *Muerte de un ciclista*, los pasillos de los patios de butacas de *Cómicos* o la cartografía de siega de *La venganza* [1958]). Veremos, en *Barajas*, al avión dirigirse hasta el despegue al final de la pista. Una pista que no deja de ser también una especie de páramo. ¿No era, precisamente, *El cielo no está lejos* el título de –además de uno de los primeros guiones escritos en solitario por Bardem– la siguiente función que iba a representar la Compañía Soler-Salas en *Cómicos*, la comedia del dramaturgo Ernesto Sánchez Blasco que ya se está leyendo y en la que hay un papel protagonista, el de la joven Mati, que Ana Ruiz, la meritoria, ambiciona, el que le permitiría despegar?

Y se cierra *Barajas* de Bardem con el plano de un avión ascendiendo hacia el mismo cielo que vio la guerra antigua. Pero esa fue otra práctica ●

" Y SE CIERRA *BARAJAS* DE BARDEM CON EL PLANO DE UN AVIÓN ASCENDIENDO HACIA EL MISMO CIELO QUE VIO LA GUERRA ANTIGUA"

Barajas

SOBRE LA MUSICALIZACIÓN DE *BARAJAS*

JUAN BARDEM AGUADO
COMPOSITOR ESPECIALIZADO EN CINE Y TELEVISIÓN

Para entender qué ha supuesto para mí el encargo de musicalizar el documental *Barajas,* me es imprescindible contar cuál ha sido mi trayectoria profesional y en qué punto estoy ahora. Tranquilos, será breve y hará, espero, que se me entienda mejor.

El próximo mes de marzo me jubilarán de mi empleo de ambientador musical en TVE. 32 años en los que he hecho de todo dentro de ese campo. Mi historia profesional abarca un gran y, en mi opinión, lamentable periplo de paulatina, progresiva e inexorable degradación de una empresa pública con el destino decidido desde lo más profundo y obscuro del régimen del 78, del bipartidismo.

De producir todo tipo de programas (véase mi trayectoria profesional): series de ficción, series documentales, "Estudios Uno", informativos, magacines, etc., hemos llegado, desde hace tiempo, prácticamente a la nada. Llevo años haciendo, como ambientador musical, solo unos pocos programas, los únicos que se hacen enteramente en la casa, espacios culturales y, sobre todo, católicos. La única excepción sería algún ocasional encargo de música original por parte del programa "Imprescindibles". No es este el sitio para analizar esta penosa realidad, pero tengo que indicar que, además de un tipo de producto audiovisual, también hay un estilo de narración televisiva derivado del primero que se ha impuesto. Hacemos algo que se parece más a una radio con imágenes superpuestas que a un verdadero audiovisual donde la palabra tiene, cómo no, su sitio, pero no es el recurso número uno al que se supedita todo lo demás. Ya sea un locutor o un personaje hablando en *off* o a cámara, el peso de la información recae en su relato y los demás elementos (imágenes, sonidos, música) se supeditan y sirven para acompañar. No tienen el mismo nivel de importancia.

Es en este panorama en el que Filmoteca Española me encarga este trabajo. ¿Que si quiero ponerle música a una película de 21 minutos totalmente muda? Para un ateo como yo es como ver al Espíritu Santo. Trabajar para J.A. Bardem ha sido lo más importante y decisivo que haré nunca en mi oficio de músico para imagen. Fue su aliento, su inmenso amor y respeto lo que me sostuvo en los momentos más duros y su presencia lo que me dio la suficiente paz para poder desarrollar mis escasos potenciales. ¡Qué grande poder hacer música para algo qué filmó con 28 años! Yo he cumplido 66, inmensamente agradecido por la posibilidad de llevarlo a cabo.

Con este preámbulo aclarado, hay que meterse en faena. Poner sonidos a imágenes es, para el compositor, contestar a las preguntas que te haces y aceptar riesgos: ¿se entenderá lo que estoy contando?, ¿conseguiré que haya fluidez en el relato?, y la tremenda pregunta que subyace a cualquier encargo, ¿llegaré a tiempo? He dividido el documental en 6 partes, una estructura temática que surge de la manera en que están montadas las imágenes. Vamos viendo diversas partes bien definidas del funcionamiento del aeropuerto: atención al público, billetes, pasaportes, equipajes, mantenimiento, aviones... No deja ningún aspecto sin tocar y creo que, como documento testimonial de una época, es magnífico. Además, es muy curioso observar cómo lo sitúa geográficamente: exactamente donde está ahora, claro, pero sin la T4.

He intentado usar casi todos los recursos musicales a mi alcance y mi presupuesto. Este descartaba la grabación de orquesta, limitándome al mundo virtual. Hace tiempo que resolví ese dilema inclinándome hacia la virtualidad, pero sin perder de referencia que hay que programar la orquesta virtual con el ojo puesto en los límites de una situación de interpretación real, que son inexorables. Yo ahora podría contratar una orquesta y hacerles tocar lo que he escrito, por el placer de oírlo, y el resultado, siendo otra cosa, sería similar.

A continuación desgloso el documental por temas, contenido y propuesta musical.

M1 La terminal	Pasajeros, tiendas, billetes, pasaportes, equipajes.	Orquesta, años 50.
M2 Torre de control	Tecnología punta *vintage*. Órdenes y reacciones. Panorámica del aeropuerto.	Electrónica, *rave* y algunos FX de aviones.
M3 Meteorólogos	Dispositivos y control del clima.	Pop
M4 Mantenimiento	Aviones y su mantenimiento.	Orquesta, pero sin maderas y más percusión.
M5 Despegues y aterrizajes	Grandes y bellos cuatrimotores a hélice.	Electrónica y FX de motores.
M6 Final	Llegada y embarque de viajeros.	Orquesta, solo cuerda y percusión afinada.

Algunos comentarios y cosas a destacar:

M1. Sorprende el intento de puesta en escena con clientes y dependientes, seguro que J.A. se sentía muy cómodo con seres humanos y sus reacciones... o a lo mejor quería ligar con las chicas guapas... Es curioso también el detalle de que aparezca en el equipaje una gorra de general de la USAF. También introduce ese primer plano del joven mirando el cielo... ¿Mirando a la libertad y la esperanza de poder escapar?

M2. Me encanta la panorámica desde la terminal, esa tierra desértica, vacía y perfectamente reconocible gracias a la orografía del terreno. Los habituales al aeropuerto estamos hartos de verla.

M3. Parece que le daban mucha importancia a saber qué tiempo iba a hacer, es cómica la transmisión de los partes.

M4. Los flamantes aparatos no se mantienen solos. Los trabajadores consiguen que estén en perfecto estado con su buen oficio (parezco el comentarista de NODO...).

M5. Para qué sirve todo esto: para volar y llegar sanos y salvos. Llama la atención el magnífico plano del comandante levantando el pulgar y la hélice en segundo plano girando. Una buenísima imagen publicitaria.

M6. Llegan los viajeros, se les ve felices después de la experiencia. También otros embarcan. ¿A dónde irán esos curas tan preconciliares, con sus largas sotanas y sus sombreros de teja? Al futuro, está claro. Y final con un avión despegando. Gracias por el viaje ●

"TRABAJAR PARA J.A. BARDEM HA SIDO LO MÁS IMPORTANTE Y DECISIVO QUE HARÉ NUNCA COMO MÚSICO PARA IMAGEN"

EL IIEC Y LA EOC EN EL CINE ESPAÑOL

FERRÁN ALBERICH
HISTORIADOR E INVESTIGADOR

Cerramos esta hoja de sala con un extracto del texto *El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cinematografía en el Cine Español*, escrito por el historiador e investigador Ferran Alberich para el libro *50 años de la escuela de cine*, publicado por Filmoteca Española en 1999 dentro de la colección "Cuadernos de la Filmoteca".

Entre 1947, cuando fue fundado el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y 1976, en que la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) cerró sus puertas, la enseñanza cinematográfica fue abordada de diversas maneras; los planes de estudio, la selección del profesorado, los sistemas de enseñanza, las pruebas de admisión de alumnos se modificaron. La Escuela tuvo siete directores distintos y varios cambios de sede. Parece lógico pensar que la Escuela que se cerró en 1976 tenía que ser forzosamente distinta del Instituto que se abrió en 1947.

Una Orden del Ministerio de Educación Nacional del 18 de febrero de 1947 creaba el Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas cuya tarea era «desarrollar y dirigir las investigaciones y enseñanzas de carácter cinematográfico que se establezcan». Pocos días después, el 26 de febrero, aparecía el reglamento del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, el primer centro oficial de enseñanza del cine, cuyas actividades se iniciaron en el curso académico 1947-48. Hay que señalar dos aspectos de la creación del IIEC que marcaron el desarrollo del Instituto en sus primeros años: la enseñanza cinematográfica se encuadraba dentro de la enseñanza profesional y técnica, al tiempo que se organizaba con la notable ausencia de cualquier representación de la industria cinematográfica; bajo la natural y honorífica presidencia del Director General de Cinematografía, las dos vicepresidencias estaban ocupadas por el Director General de Enseñanza Profesional y Técnica y por el Director de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales.

La Escuela de Ingenieros Industriales era el centro académico que acogía al IIEC, ya que fue allí donde nació el proyecto de constituir una enseñanza de la cinematografía. Desde 1941 Victoriano López García, ingeniero y aficionado al cine, venía impartiendo unos cursos de sensitometría y electroacústica, aplicables a las funciones industriales del cine de revelado de negativos y tiraje de copias, y registro de sonido, respectivamente.

Según el primer plan de estudios aprobado en 1947, los cursos del IIEC se desarrollarían a lo largo de dos años, el primero de preparación y el segundo de especialización. Las especialidades previstas eran Producción, Realización Artística, Escenotecnia, Interpretación, Acústica, Óptica y cámaras y Sensitometría. Además de las asignaturas específicas de cada curso, las asignaturas comunes comprendían Técnica y Estética del Cine, Historia del Cine y sus medios de expresión, Función Social del Cine, Historia del Arte, Historia de la Literatura e Historia de la Música. Seguramente conscientes de la escasez de sus medios, quienes elaboraron este primer plan de estudios se cuidaron de eludir cualquier referencia a la dirección cinematográfica, así la asignatura de Realización Artística se definía como preparatoria a las labores de ayudantías en la dirección de películas y era la única a la que un alumno no podía acceder por su propia voluntad, los profesores se encargarían de elegir a aquellos que reuniesen méritos para ello: "La sección de Realización Artística encuentra su desenvolvimiento efectivo en el segundo año, por ello los aspirantes no serán admitidos directamente, sino aquellos alumnos que durante el primer año hayan demostrado, cada uno en su correspondiente Sección, la capacidad, cultura y sensibilidad necesaria". Lo único que se les prometía a quienes reunieran tales méritos era «la asistencia en el estudio al rodaje de películas experimentales» y que rodarían «documentales de corto metraje», sin especificar número ni frecuencia de tales prácticas. Era evidente que la formación teórica prevista en el primer plan de estudios estaba por encima de las prácticas que se podían realizar. La falta de medios del Instituto en su primera organización y su integración dentro de la Escuela de Ingenieros Industriales les llevó a tener que aprovechar las instalaciones ya existentes en ella, que sólo permitían la producción de películas en formato de 16 milímetros, formato que no tenía ninguna implantación en la industria cinematográfica en España. El rodaje de películas en 16 milímetros no suponía un aprendizaje de las prácticas utilizadas en la industria del cine, aunque sí una aproximación a las técnicas del lenguaje cinematográfico. En este sentido, puede considerarse coherente con la aproximación al cine de los impulsores del IIEC.

De esta manera, no resulta extraño que las primeras prácticas que se han conservado estén realizadas sobre película reversible, la misma que utilizaban los cineastas *amateurs*, cuyo revelado se hacía en los laboratorios del fabricante. El material reversible de doble perforación no solo no permitía la intervención de los alumnos de Sensitometría en el revelado del negativo, tampoco los de Acústica podían intervenir puesto que la doble perforación no deja espacio para la colocación de la banda de sonido: las primeras prácticas de IIEC eran mudas. En los títulos de crédito de algunas prácticas de esos años aparecen técnicos de sonido, músicos, incluso un narrador, lo que indica que se utilizaron técnicas de sincronización, bien mediante discos, o la propia sonorización en directo durante la proyección.
El primer plan de estudios tuvo una vida breve. En 1951, con motivo de la creación del Ministerio de Información y Turismo que asumía la dirección de la cinematografía española, se remodeló toda la estructura del IIEC. [...] De hecho, el Patronato, que en la ordenación primera del IIEC ejercía una labor tutelar casi simbólica, pasaba en esta segunda a desempeñar prácticamente la dirección del centro con facultad para designar al director y al secretario, aprobar los planes de estudio de cada asignatura que el profesor titular debía presentar al Patronato, regular los cambios y sustituciones de profesores y aprobar el gasto en adquisiciones. La estructura del Instituto se dividía en tres: Enseñanzas, Experiencias e Investigaciones.

El principal problema de estos primeros años del IIEC lo constituía el hecho de que sus estudios, además de carecer de una titulación oficial del Ministerio de Educación, ya que no puede considerarse como tal un Diploma casi honorífico que se daba a partir de 1951, no tenían ningún reconocimiento por parte de la industria del cine, que mantenía sus propios sistemas de acceso a la profesión por medio del meritoriaje. El poco peso del IIEC, tanto en el ámbito educativo como en el industrial, se muestra en el hecho de que las gestiones para conseguir el reconocimiento de sus titulados por parte de los sindicatos profesionales las tuviera que llevar la propia dirección del Instituto. [...] En 1958 un informe de la Junta Directiva de la Asociación de Diplomados del IIEC seguía insistiendo en la necesidad de que los sindicatos profesionales les reconociesen su derecho a ingresar en la profesión.

La primera película profesional realizada por alumnos del IIEC fue *Esa pareja feliz*, de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Más tarde, *Bienvenido Mister Marshall* de Berlanga y *Cómicos* de Bardem les convirtió en un punto de referencia de las aspiraciones tanto de los rectores como de los alumnos del Instituto ●

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES

FILMOTECA
ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE | icaa

t.me/filmoteca_es

twitter.com/Filmoteca_es

facebook.com/FilmotecaES/

instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es

NIPO: **826-23-007-5**

FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES EN LA SOMBRA FLORES